

TRAVESSIAS DE FRONTEIRAS.
INVESTIGAÇÕES SOBRE OS MODOS DE EXPRESSÃO SEGUNDO MERLEAU-PONTY

Leandro Neves Cardim (UFPR)

INTRODUÇÃO

O problema das relações, das fronteiras e da hierarquia entre os modos de expressão tal como Merleau-Ponty o retoma e trabalha se situa no cruzamento de atividades culturais muito diferentes. No início de sua carreira há relação entre as diferentes artes quando elas são criadoras. Somente nestes casos há travessias de fronteiras. Uma vez finalizada a operação expressiva todos os modos de expressão, sem exceção, produzem algo que cai no mundo sensível e cultural assim como um cristal cai no fundo de um composto. A dificuldade posta por esta situação consiste em que ao lançarmos mão do resultado de qualquer arte temos a tendência de considerá-los como coisas acabadas e fechadas. A partir deste momento as relações entre os sistemas expressivos são puramente exteriores. Terminamos, então, não prestando atenção no fato de que, um dia, o objeto artístico foi forjado no calor intenso de alguém no trabalho, momento chave para a apreensão da troca de efeitos entre as artes.

Na obra de Merleau-Ponty é possível perceber a presença indireta de um problema ao mesmo tempo antigo e atual. Não se trata, para nós, de investigar este problema historicamente. Gostaríamos de estudar na sua obra o modo como ele trabalha filosoficamente esta questão, como ela repercute em seu trabalho, qual é seu lugar no conjunto de suas investigações e para onde aponta o uso filosófico de seus efeitos. Não se trata de investigar de onde vem que atividades tão diferentes possam se relacionar; não se trata, também, de avaliar as aquisições do filósofo segundo a produção da arte de hoje como, por exemplo, a vertente da arte contemporânea chamada de arte multimídia. Trata-se de investigar como e por que ele precisa retomar e trabalhar o problema dos modos de expressão; de investigar o alcance desta ramificação de sua filosofia e em que medida ela, ao pensar, ainda hoje nos faz pensar.

Nosso objetivo principal consiste em investigar algo que está presente em quase toda obra: o lugar que a linguagem ocupa na hierarquia entre os modos de expressão. É preciso avançar com relação a este prejuízo para que certas ideias de sua última filosofia se tornem possíveis. Este projeto pretende investigar certos textos do filósofo no contato com os trabalhos que lhe ajudaram a compreender que a filosofia precisa da ajuda

daquilo que não é a filosofia se ela mesma quiser renascer de suas cinzas e compreender a si mesma. O filósofo sugere que é preciso reaprender a ver e a falar com o pintor e o escritor. Ao por isto em prática é o próprio filósofo que aprende a pensar. Merleau-Ponty termina interpretando os modos de expressão como inscrições no ser: atividades criadoras cujos resultados encontram-se disponíveis ou, como diz um de seus últimos textos, aparelhos técnicos visíveis que o invisível se constrói. Pode ser que não exista, na ontologia do último período, privilégio de nenhum modo de expressão. Nós iremos descrever e compreender o lugar que cada um deles ocupam relativamente ao ser dimensional, o qual pode ser fixado em entes possíveis e impossíveis de serem observados.

QUALIFICAÇÃO DO PROBLEMA

Veremos, no desenrolar da pesquisa e por contraste com os textos do primeiro e do segundo período da obra de Merleau-Ponty, que a posição dos últimos textos no debate das relações entre os modos de expressão dilui o lugar que a linguagem possuía na hierarquia. Estes textos apontam uma direção nova de convergência: a coisa artística e o invisível. Podemos dizer que não há, ontologicamente falando, uma hierarquia, mas podemos dizer, também, que o alcance ontológico da filosofia de Merleau-Ponty não foi sempre o mesmo. Assim, gostaríamos de conduzir uma investigação sobre o convívio merleau-pontiano com certas ideias que durante muito tempo ele, ao invés de abandonar, aprofundou o interesse. Como compreender que a existência do privilégio linguístico e racional tenha desaparecido nos últimos textos? Talvez esse prejuízo não tenha simplesmente desaparecido. Pode ser que, ao contrário de deslocá-lo, ele tenha, compreendido o seu sentido e ultrapassado-o. Essa é uma das possibilidades que gostaríamos de verificar. Esse projeto pretende explorar a historicidade deste problema e verificar o alcance de seu efeito retroativo na filosofia de Merleau-Ponty.

Não investigar o problema historicamente é uma coisa. Não fazer referência ao problema tal como ele foi historicamente tratado é outra. Afinal, é preciso saber com quem Merleau-Ponty debate, a quem ele responde. É verdade que temos aí aquele tipo de questão que atravessa os tempos. Na cultura ocidental o primeiro testemunho é o escudo de Aquiles descrito por Homero. Mas o problema das relações entre as artes é formulado pela primeira vez pelo poeta grego arcaico Simônides de Céos. É ele quem formula ao mesmo tempo a ideia de que a poesia é pintura falante e de que a pintura é poesia silenciosa, e a ideia de que a durabilidade que constitui a especificidade da

poesia só aparece se a comparamos com a pintura e com a escultura. Além desta referência inicial, o problema das relações entre as artes possui uma expressão emblemática que aponta e delinea sua tradição. Extraída de um verso de Horácio, a expressão *ut pictura poesis* (poesia é como pintura) é invertida no Renascimento e passa exprimir a ideia de que a pintura é como a poesia. É bom ter isto em mente ao discutir o problema das comparações, dos limites e da hierarquia entre a palavra e a imagem. Esse problema sofreu muitas mutações teóricas e práticas no decorrer de sua história. É o caso, por exemplo, do livro de Lessing e de alguns textos de Sartre.¹

Merleau-Ponty está debatendo com esta tradição. É em relação a ela que compreendemos sua posição no debate. Nossa intenção é aprofundar ao máximo a questão na obra de um só autor no contato com saberes extra filosóficos com os quais ele debate e constrói sua própria filosofia. Nós gostaríamos de fazer isto sob o pano de fundo desta tradição. Merleau-Ponty trabalhava vários problemas clássicos indiretamente e o problema das relações entre a palavra e a imagem é um desses. Através dele se define o papel e o alcance da própria filosofia na sua relação com a não-filosofia. Por seu intermédio podemos compreender melhor como atividades diferentes podem se aproximar sem se identificarem. Assim como as cores e os sons se relacionam, as palavras e as imagens também se relacionam e trocam seus efeitos. Como isto é possível? Como relacionar o que se vê com o que se diz e ouve? Como, ao ouvir, podemos ver? Como ao ver podemos sentir um odor? Ele diz em sua *Fenomenologia da percepção* que "a percepção sinestésica é a regra", mas ele diz em *Signos* que a arte fala praticamente a apenas um de nossos sentidos. Essa posição de tipo merleau-pontiano exige desenvolvimento, pois resta saber como é que se dá esta aproximação e esta diferenciação. Neste ponto, será de muito valor o contraste com a obra de Sartre, afinal, como ele mesmo diz, o "paralelismo não existe": "aqui, como por todo lado, não é só a forma que diferencia, mas também a matéria; e uma coisa é

¹ Sobre o prejuízo linguístico e racional vale a pena ter mente a posição filosófica oficial. Não podemos deixar de mencionar o divisor de águas no debate: o livro de Lessing sobre as relações entre a poesia e a pintura. Que a primeira está para o tempo assim como a segunda para o espaço, isto é conhecido. O menos conhecido é o lugar que ele reserva a poesia. Ele pensa que as duas artes deveriam se relacionar como "dois vizinhos justos e amigos". Mas ele não deixa de sugerir a superioridade da poesia, e acrescenta, "se a pintura quer ser irmã da poesia: que ela ao menos não seja uma irmã ciumenta". A superioridade vem, por um lado, da especificidade do trabalho do poeta (o ato de nomear) e cujo meio é a palavra e o conceito: "ao artista falta esse meio". Por outro, ao tornar seu objeto sensível, o poeta nos torna "mais distintamente conscientes desse objeto do que das suas palavras" (Lessing, 1998, 76, 150, 162, 186). Kant: "Entre todas as artes a *poesia* [...] ocupa a posição mais alta" (Kant, 1995, §53). Hegel: "o que sucede a pintura e a música, [...] é a arte do discurso, a *poesia* em geral, a absoluta, verdadeira, arte do espírito e a sua exteriorização como espírito" (Hegel, 2002, 28).

trabalhar com cores e sons, e outra é exprimir-se com palavras" (Sartre, 1999, 14). Não se trata de dizer que as pesquisas merleau-pontianas em torno deste problema sejam uma resposta a Sartre. Mesmo subsistindo homologias profundas entre as obras de Sartre e Merleau-Ponty, este último caminha em uma outra direção do que Sartre. Isto é o suficiente para formularmos os problemas que nossas investigações pretendem encaminhar. Não bastará compreender como e por que, nos três períodos da filosofia de Merleau-Ponty, as palavras e as imagens se aproximam e se diferenciam. Será preciso, também, nuançar isto investigando as diferenças e as continuidades existentes de um período a outro e procurar saber qual é o sentido desta pesquisa para sua própria filosofia.

Como, segundo Merleau-Ponty, os modos de expressão se distanciam sem se separar? Como uma atividade expressiva se aproxima de outra sem se identificar? O que há em comum e o que diferencia o trabalho do filósofo, do escritor e do pintor? Qual o efeito disto em nossa vida? Onde investigar as passagens? Como tirar proveito prático e teórico destas ideias sem sair definitivamente da filosofia? De onde fala quem comenta e explora estas estranhas afinidades entre os modos de expressão? Haveria superioridade de um modo de expressão sobre outro? Qual o alcance da pretensa superioridade e privilégio da linguagem se comparada a outros modos de expressão como a pintura, o cinema e a música? Existe algum ponto de vista que justifique o privilégio de algum sistema expressivo?

São questões de fundo que ajudarão a precisar o problema cujo alcance é estético, epistemológico e moral. Percorreremos os textos de Merleau-Ponty com estas e outras questões em mente. Investigaremos como, nos três períodos, ele se vale do trabalho de outras disciplinas sem, contudo, deixar de fazer trabalho de filósofo. Do início ao fim de sua carreira ele desenvolve uma ontologia indireta que nos ajuda a compreender e evitar a tradicional separação dos modos de expressão e de seus campos de experiência.

DESENVOLVIMENTO

A obra de Merleau-Ponty é atravessada pelo problema das relações, dos limites e da hierarquia entre os modos de expressão. Mas isto não quer dizer que sua obra se resume no estudo desta questão. O seu trabalho é permeado pelo estudo de vários problemas concêntricos que são constantes na tradição filosófica. O problema que nós investigaremos é um deles. O aprofundamento deste problema não é o único nem

mesmo o mais importante fator que leva o filósofo a passar da ontologia presente nas primeiras obras para aquela dos últimos textos. Mas nós veremos que através da investigação de sua historicidade nós compreenderemos a posição merleau-pontiana em um debate histórico. Também será possível acompanhar, passo por passo, algumas decisões conceituais que o conduziram ao seu pensamento maduro. Merleau-Ponty não é um esteta recalcado; fazer justiça ao estudo destas questões na sua obra não consiste em colocá-las em primeiro plano. Teremos oportunidade de discutir isto, por enquanto basta apontar para o fato de que Merleau-Ponty não desenvolve uma filosofia da arte, mas sim uma filosofia da expressão criadora. Ao desenvolvermos isto poderemos situar não só seus estudos sobre os modos de expressão, mas também o lugar que a filosofia ocupa no conjunto destes estudos.

Quando lemos a obra deste filósofo tendo em vista este fio condutor é possível perceber que ele não se preocupa em fazer um balanço prévio para ajudar seu leitor a compreender mais claramente sua posição. Ele parte de uma discussão que cabe ao intérprete reconstruir se quiser entender o sentido e o alcance de suas posições. O fato é que bastaria mencionar a obra de Sartre para vislumbrarmos o quanto Merleau-Ponty leva a sério a elaboração de seus próprios pensamentos sobre o assunto. Ele parte de uma situação em que há muitas posições diferentes (e mesmo em conflito) sobre a questão das relações entre artes. Já tivemos a oportunidade de mencionar que, para Sartre, o paralelo entre as artes não existe. O texto sartreano se preocupa, acima de tudo, em separar a literatura das demais artes. Em contraste com a posição sartreana, a posição merleau-pontiana é muito mais complexa e cheia de detalhes. Ela é mais complexa teoricamente e mais difícil de acompanhar nos seus textos porque há mudanças de posição no decorrer de seu itinerário.

O centro do debate na obra de Merleau-Ponty são os textos do período intermediário. Aqui, o problema é abordado como um fato da cultura. Teremos a oportunidade de abordar o mesmo problema tanto do ponto de vista dos primeiros quanto dos últimos textos, ou seja, tanto do ponto de vista da percepção e do mundo percebido quanto da ontologia do ser dimensional. Em seu período intermediário o filósofo já abandona a ideia de que a fala rompe o silêncio da consciência perceptiva, ideia presente em seus primeiros textos e com muitas repercussões não só na nossa temática, mas também em toda a obra do filósofo. Porém, diferentemente dos últimos textos, a fala ocupa o topo da hierarquia. Os textos do período intermediário exprimem mais claramente do que antes a ideia de que os modos de expressão não podem ser

estudados isoladamente. Eles desenvolvem a ideia de que a linguagem transforma a expressão pré-linguística continuando-a. Aqui, o ponto de partida não é mais a percepção, mas a situação tipicamente humana. Trata-se de uma situação que implica a pretensão de um dizer verdadeiro que, todavia, é elaborado no contato como aquilo que existe de mais individual. Pretendemos, então, apontar para algumas particularidades da expressão na ordem da cultura. Na expressão pictórica, por exemplo, há, segundo o filósofo, um "acrescimento de precisão" (PII, 28) da lógica percebida.²

Em 1951, Merleau-Ponty defende que os laços do pintor com seu corpo vão muito longe, são esses laços que ajudam o pintor a estabelecer "um sistema de equivalência exato que faz o sentido de cada pintura" (PII, 29). Quando a expressão pictórica é bem-sucedida o pintor não fez nada além de imprimir, na sua expressão do mundo, uma variante. Inicialmente, esta variação só aparece relativamente a outras pinturas no interior da história da pintura. Apenas em seguida é que compreendemos que o quadro produz uma metamorfose no interior desta história. Como diz Merleau-Ponty: o quadro é uma "distorção sistemática comandada pela nova relação com o mundo" (PII, 29). O próprio pintor só aprende o sentido de seu quadro ao pintar. Mas uma vez pintado, o quadro termina trazendo à tona uma "categoria nova da pintura" cujo efeito é uma "reclassificação das obras do passado", ou então, o estabelecimento de "novas relações de parentesco e uma nova história" (PII, 29). Há muitas diferenças entre o quadro e o livro, mas há, também, muitas aproximações. O filósofo nos diz que "o sentido do livro" nos é dado como "uma variação sistemática e insólita dos modos da linguagem e da narrativa, ou das formas literárias existentes" (PII, 44).³ Ao fazer isto o escritor circunscreve uma "universalidade nova" que é, enfim, comunicada com muito risco. O risco consiste em que ele pode não conseguir lançar mão de um apelo à liberdade do leitor. Veremos que isto também pode acontecer com as outras instituições.

Merleau-Ponty encontra na obra pictórica "um *logos* antes da linguagem", mas ele não para por aí. Ele lança mão deste *logos* da pintura para ajudá-lo, enquanto filósofo, "a compreender melhor o *logos* proferido" (PII, 29). Quando ele trabalha a passagem da expressão pré-linguística à linguagem, não se trata de reduzir a linguagem à pintura, nem a pintura à linguagem. Não é disto que se trata. O que está em questão é

² Daqui em diante, as siglas reproduzem as letras das palavras dos títulos dos livros de Merleau-Ponty.

³ "Este acento, esta modulação particular da fala, se a expressão é bem-sucedida, é assimilada pouco a pouco pelo leitor tornando-lhe acessível um pensamento ao qual ele era indiferente ou mesmo, de início, rebelde. A comunicação em literatura [...] suscita [certas significações] por um tipo de ação oblíqua. No escritor, o pensamento não dirige a linguagem de fora: o próprio escritor é como um novo idioma e se diversifica segundo seu próprio sentido" (PII, 44-45).

precisamente o sentido do uso filosófico da comparação entre as artes. Mesmo que esta comparação não consiga dar conta da originalidade da linguagem em suas formas exatas, Merleau-Ponty tira proveito da comparação em seus estudos. A comparação serve para dar a ver o que distingue a expressão pictórica e a expressão linguística.⁴ Qual a diferença entre o trabalho de quem pinta e de quem fala e pensa? O pintor deve sempre recomeçar seu trabalho e a significação de seus quadros é fugidia, está dispersa nos signos e é inseparável deles. Há algo importante que diferencia o pintor do falante e do pensador: ambos acreditam possuir o que dizem, eles imaginam ver a significação linguística "face a face".⁵ Nós teremos a oportunidade de ver que desde sua *Fenomenologia da percepção* o filósofo já abordava esta ilusão. Vem daí a hipótese de que nesta época, à sua revelia, o próprio filósofo está de algum modo enredado com a ilusão que procura criticar. O que nos permite pensar isto é que a positividade presente no livro de 1945 começa a se diluir quando ele extrai as consequências do signo diacrítico para cada um dos modos de expressão e para o mundo em geral. Com relação a pintura e a literatura, basta dizer que não há significação de nenhum tipo, mas apenas "diferenças de significação".

As características próprias da linguagem e da pintura não excluem, todavia, algumas características comuns. Essas duas formas de expressão não trabalham com signos unívocos: elas operam de tal modo que há em ambas uma discriminação no uso dos signos que pode passar despercebido do agente. O escritor utiliza os instrumentos linguísticos para operar uma discriminação no interior de uma determinada língua e discurso. A significação do seu texto não está nas palavras, mas entre elas. E nisto o trabalho do escritor é comparável ao do pintor que discrimina uma pintura da outra. Uma vez comentada esta característica comum da pintura e da linguagem, resta que a linguagem, "uma vez instituída", nos dá "o sentimento de uma posse absoluta do

⁴ "A comparação, frequentemente feita hoje em dia, entre a expressão pictórica e a linguagem (incontestável aliás quando se trata do uso literário e poético da linguagem) deixa intacta a questão da originalidade da linguagem em suas formas exatas, ela pode justamente nos permitir colocar em evidência o que as distingue absolutamente, e não supõe, então, de forma alguma o problema resolvido" (PII, 29).

⁵ "O pintor executa uma operação expressiva que deve sempre recomeçar, já que nenhuma pintura resume a outra, e não esgota, por assim dizer, a pintura. Quando falo e quando penso, me parece, ao contrário, que possuo verdadeiramente o que digo, que o tenho em mãos. A significação não é mais fugidia, dispersa nos signos, inseparável deles. Me parece que a vejo face a face. Através dela eu re-apreendo e totalizo todo um desenvolvimento de conhecimento. Vem daí que cada pintura deve recriar, por assim dizer, uma língua pictórica, ao passo que o próprio do pensador é usar uma língua já instituída, por lhe fazer dizer o que ela jamais disse. Vem daí, também, nosso espanto diante da língua, que nos oferece esta maravilha de um instrumento capaz, para todos os fins, por destinação, de dizer tudo o que tem a dizer. Vem daí, enfim, os mitos próprios à linguagem, e, por exemplo, o sonho de uma língua verdadeiramente fundada 'na natureza das coisas', e cujos termos e relações elementares permitiriam, por simples combinação, compor toda verdade" (PII, 30).

sentido"; mas, considerada no momento da instituição, a linguagem do escritor também exige um ultrapassamento das ideias adquiridas. Eis aí a particularidade do instrumento linguístico: a linguagem é capaz de "expressar verdades" e assim ela nos ajuda a compreender sua própria "transparência" (PII, 31). Não se trata de dizer que a pintura não opere por instituição, mas de dizer que os signos linguísticos são "mais capazes de se tornar instituição" (PII, 31).⁶

A verdadeira virtude da linguagem só aparece quando adentramos, para além das discussões sobre a expressão e a verdade, nas considerações sobre a intersubjetividade e a história. Como a linguagem é o que "existe de mais interior e permanece em contato estreito com as condições exteriores e históricas", ela nos dá, "melhor que qualquer outro fenômeno" (PII, 31), a oportunidade de compreender relações muito complexas tais como as trocas entre a natureza e a cultura, o individual e o social. É através da linguagem que o filósofo começa o estudo das relações inter-humanas na cultura. A instituição linguística serve, então, de "modelo para compreender as outras instituições, suas condições de equilíbrio e suas transformações"; o estudo da linguagem é "o fio condutor dos outros modos de troca e reciprocidade, a linguística o fio condutor da sociologia" (PII, 32). Merleau-Ponty insiste em que a linguagem articulada é "o ponto mais alto" de uma "linguagem generalizada" em que há uma "concentração de uma linguagem mais surda que os homens falam uns aos outros pelos símbolos que criam sua coexistência econômica, política, religiosa e moral" (PII, 32).

Em várias passagens do livro *A prosa do mundo* Merleau-Ponty desenvolve as ideias em torno das comparações entre a pintura e a linguagem. Ele diz, por exemplo, que "o homem se sente *em casa* na linguagem como jamais se sentiria na pintura" (PM, 156). Mas as anotações do próprio filósofo à margem do livro orientam o intérprete quando se trata de saber como, aos poucos, ele revisou e renovou seus conceitos. Já vimos a retomada criadora do dado pictórico ou do dado literário é muito importante. Mas é preciso acrescentar que, segundo Merleau-Ponty, esta homologia é possível porque a retomada criadora repousa sobre a vida do mundo natural e que, para compreender que "a linguagem é pintura assim como a pintura é linguagem", é preciso suspender a linguagem pura e "desfazer a ilusão de ter possuído dizendo" (PM, 97).

⁶ "De modo diferente do que a pintura, com signos mais capazes que os seus de tornar-se instituição, de constituir um depósito de verdade progressiva e de recuperar a existência bruta do mundo (e mesmo sua própria existência histórica), a linguagem realiza de uma maneira mais peremptória um trabalho análogo de retomada, que não nos dá em parte alguma *as próprias coisas*, tais quais elas seriam antes ou fora da expressão" (PII, 31).

Digamos apenas que em várias outras ocasiões o filósofo aborda as relações em questão. Em um curso de 1953, *O mundo sensível e o mundo da expressão*, podemos ver o filósofo avançar no que diz respeito ao modo como a pintura e o cinema se relacionam. Na pintura há expressão do movimento pelo imóvel, no cinema há expressão do movimento real dos objetos com a intervenção do som, da música e da fala. Com isto o cinema já nos aproxima bastante da expressão linguística. Assim, a passagem do sentido pré-linguístico ao sentido linguístico se faz por sublimação. Merleau-Ponty acrescenta: "a sublimação da expressão em seu mais alto ponto [encontra-se] na linguagem" (MSME, 174). Para compreender isto nós investigaremos não só esta situação de passagem da pintura para o cinema e deste para a linguagem, mas também aquilo que consiste o trabalho do escritor no outro curso ministrado no mesmo ano de 1953: *Investigações sobre o uso literário da linguagem*.

Será preciso estudar a noção de instituição das obras, ou seja, da criação artística como instituição tal como Merleau-Ponty expõe no curso de 1955, *A instituição*. Por enquanto, vale mencionar que no curso ministrado em 1954, *O problema da fala*, ele retoma a questão das relações entre o pintor, o músico e o escritor. Já sabemos que eles não se contentam com significações adquiridas. Vejamos como o filósofo diferencia os modos de expressão: o pintor e o músico se servem dos objetos, das cores e dos sons para "manifestar as relações dos elementos do mundo em uma unidade de vida — por exemplo, as correspondências metafóricas de uma paisagem marinha"; já o escritor usa "a linguagem de todos" e faz com que ela sirva para fornecer uma "participação pré-lógica das paisagens, das casas, dos lugares, dos gestos, dos homens entre eles e conosco" (RC, 40). Merleau-Ponty inscreve o trabalho do pintor e do escritor no registro da expressão criadora e da verdade, mas, para além desta dimensão, ele aponta para o fato de que a linguagem explora a vida intersubjetiva e a história.

Para compreender isto é indispensável retomar o discurso merleau-pontiano sobre as artes em seus primeiros textos. Não só nos seus dois livros principais, mas também em outros da mesma época, tais como a coletânea de artigo *Sentido e não sentido* (1948) e a palestra radiofônica *Conversas. 1948*. Ele discute detidamente a pintura, o cinema, o romance e a filosofia existencial. Já em *A estrutura do comportamento* (1942) e na *Fenomenologia da percepção* (1945) ele pratica um método que implica em um duplo ponto de vista. No primeiro, ele toma distância e considera do exterior o homem que percebe. No segundo, ele se coloca no interior do sujeito que percebe e leva a filosofia a extrair as consequências das relações entre o corpo e o

mundo. Como as arte aparecem deste duplo ponto de vista? Nosso trabalho se preocupará em responder esta pergunta, por um lado, expondo o que são as atividades expressivas de cada um destes dois pontos de vistas e, por outro, perguntando se a hierarquia muda quando mudamos de ponto de vista. Veremos que este procedimento exige o reconhecimento de modos de integração e diferenciação que podem ser distinguidos a partir o lugar em que se situa o filósofo.

No livro de 1942, Merleau-Ponty usa um artifício literário-filosófico e descreve a experiência do comportamento visível. Ele pode ter em mente, por exemplo, alguns escritos de Kafka. Mas aqui parece mais significativo que ele diga que "foram os pintores — certos pintores —, que nos ensinaram, segundo a expressão de Cézanne, a olhar os rostos como pedras" (SC, 181). No nosso caso isto serve para afastar alguns prejuízos tradicionais em torno dos comportamentos simbólicos. É preciso ver aí fenômenos de estrutura e estruturação que são vividos. São esses comportamentos que introduzem a conduta cognitiva e livre. Esses comportamentos são inseparáveis de objetos culturais que habitam o mundo percebido. Esses objetos, diz Merleau-Ponty, "constituem o meio próprio do homem e fazem emergir novos ciclos de comportamentos" (SC, 175). Os objetos culturais são constituídos por estruturas enigmáticas: elas ao mesmo tempo limitam e tornam possível uma negação ou um ultrapassamento da limitação. É o caso da arte: a percepção ultrapassa o limite estreito do meio para tornar-se a "percepção de um 'universo'", ou seja, de um mundo de realidades percebidas. Na arte, diz Merleau-Ponty, "a realidade imediata é substituída pelo conhecimento de uma verdade" (SC, 190).

Haveria do ponto de vista do espectador estrangeiro algum privilégio da linguagem? Por enquanto, basta apontar para a peculiaridade do ato da fala. Neste ato o homem não adere mais imediatamente ao meio; o mundo se torna espetáculo e é possuído através do conhecimento (SC, 188); além disto, nas trocas de falas as existências aparecem ordenadas com o mundo verdadeiro (SC, 137). Aqui, a linguagem é um comportamento cuja estrutura é ambígua: ela se interpõe entre as coisas e o pensamento (princípio de escravidão), mas também é um princípio de liberdade, "já que se desembaraça de um prejuízo ao dar-lhe um nome" (SC, 188). Será que esta particularidade faria da linguagem um comportamento dominante no qual as outras manifestações expressivas estariam subordinadas? Será que o espectador estrangeiro teria acesso a esta informação? Talvez a linguagem apareça como uma atividade que transfigura as outras sem, contudo, deixar de se apoiar ou ter necessidade delas. Talvez

exista uma diferença de estrutura, diferentes graus de integração e uma hierarquia em que o modo de expressão que estaria no topo seria aquele em que a individualidade se realizaria mais amplamente. Pode ser que o uso literário da linguagem coloque dificuldades que o espectador estrangeiro não chegue nem a formular, mas pode ser, também, que do seu ponto de vista pode existir a uma arte especial: "o cinema", diz Merleau-Ponty, "é, justamente, de todas as artes aquela que pode melhor exprimir o homem através de seu comportamento visível. Quando um romancista quer descrever a cólera ou o ciúmes, ele pode fazê-lo 'do interior'".⁷

No livro de 1945, a questão da arte é discutida muito amplamente. Aqui vamos apenas mencionar duas teses fundamentais em relação às quais as artes estão muito estreitamente relacionada: a arte é percebida e a expressão é criadora. Dizer que fazemos uma experiência perceptiva e direta da obra de arte não equivale a reduzi-la a um objeto. Na arte a significação está ligada aos signos, logo, a obra de arte possui uma unidade de um tipo especial. Ela é comparável a um indivíduo, ou seja, um ser no qual não podemos separar a expressão e o expresso.⁸ A significação da obra de arte é percebida. Mas isto não é suficiente para compreender nem o alcance das teses merleau-pontianas sobre as artes, muito menos as convergências entre elas. Também com relação ao critério da criatividade não há diferença muito grande entre as artes.⁹ Não há diferença fundamental, mas há diferença. Além disto, há privilégio absoluto apenas se qualquer um dentre os modos de expressão for puro e abstrato, o que não é o caso.

Depois de defender estas duas teses, Merleau-Ponty ainda defende uma terceira sobre a situação particular da fala. Sua particularidade termina conduzindo à ideia de que há um "privilégio da Razão" (PhP, 222). O privilégio viria do fato de que a fala é "a única, entre todas as operações expressivas", "capaz de se sedimentar e de constituir uma aquisição intersubjetiva" (PhP, 221). O filósofo não nega a sedimentação na pintura e na música. Sabemos que aquilo que lhe interessa é comentar a "potência irracional que cria significação e que as comunica" (PhP, 221). Além disto, ele mesmo não deixa de afirmar que em relação a esta potência a "fala não passa de um caso particular" (PhP, 221). O que caracteriza a fala é sua reiteração e presunção: só ela

⁷ Cf. "Cinéma et psychologie", in *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*.

⁸ "Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial" (PhP, 177).

⁹ "Não há diferença fundamental entre os modos de expressão, não podemos dar um privilégio a um dentre eles como se ele exprimisse uma verdade em si. A fala é tão muda quanto a música, a música tão falante quanto a fala. Em todas as partes a expressão é criadora e o expresso é inseparável dela" (PhP, 448).

reitera indefinidamente sua aquisição intersubjetiva, ao compararmos o filósofo ao músico e ao pintor descobrimos sua presunção de esgotamento.¹⁰

Esta questão nos leva ao ponto central em torno do qual as questões da arte e da filosofia gravitam: a relação entre expressão e verdade. Como diz Merleau-Ponty: "a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade" (PhP, XV). Haveria muito o que se comentar em torno desta frase: principalmente os ecos subterrâneos que podemos ouvir através dela e a evidente inversão do platonismo que ela implica. Mais importante do que sublinhar a relação com a verdade é insistir na ideia de *realização* de uma verdade.¹¹ Não se trata de dizer que a arte e a filosofia sejam a mesma coisa, muito menos de dizer elas são coisas. A arte e a filosofia são uma concretização da verdade, a produção ou a criação de uma adequação, a formulação, a fixação de uma experiência ou de uma obra. Para Merleau-Ponty dos primeiros textos, é a percepção que dá acesso a verdade e é no mundo perceptivo que a encontramos e dela fazemos experiência. Arte e filosofia são atividades criadoras que se sedimentam. Portanto, assim como uma arte só se conhece por seus resultados (PhP, 491), o mesmo deve acontecer com a filosofia.

Nossa hipótese inicial consiste em que, através da investigação das questões em torno dos modos de expressão podemos acompanhar a historicidade da obra de Merleau-Ponty. Não faltam textos em nenhum período da obra que ajudem a defender isto. Uma das consequências desta primeira hipótese é a percepção de uma espécie de diluição daquele prejuízo linguístico e racional presente na tradição oficial da filosofia. Também deste ponto de vista podemos dizer que desde seus primeiros textos o filósofo faz ontologia, mas veremos que sob um certo aspecto os últimos textos possuem um alcance ontológico muito diferente dos anteriores. Isto é devido a uma série de fatores. Por enquanto, adiantemos que na ontologia do último período não há privilégio de nenhum aspecto do ser, mesmo que cada modo de expressão ainda guarde suas particularidades, todas elas sempre muito relevantes. É praticamente toda a obra do

¹⁰ "A operação expressiva no caso da fala pode ser indefinidamente reiterada, nós podemos falar sobre a fala, ao passo que não podemos pintar sobre a pintura, e que, enfim, todo filósofo sonhou com uma fala que esgotasse todas as outras, enquanto o pintor e o músico não espera esgotar toda a pintura ou toda a música possível" (PhP, 222).

¹¹ "Na presença de um romance, de um poema, de uma pintura, de um filme válido, sabemos que houve contato com alguma coisa, alguma coisa é adquirida para os homens e a obra começa a emitir uma mensagem ininterrupta..." (SNS, 7).

filósofo que fornece a matéria deste projeto. Nós reconstruiremos os argumentos nos seus próprios contextos em cada uma das fases de sua filosofia.¹²

Existem muitos temas interconectados ao problema das relações entre os modos de expressão: a percepção e a imaginação, o espaço e o tempo, o olhar e a voz, a perspectiva planimétrica e a gramática universal, a história da arte e a teoria e crítica literária. Veremos que a cada reformulação conceitual em torno de um destes problemas reflui sobre os outros. Importa salientar as reformulações conceituais em torno das questões que levantamos. Para fazer isto é indispensável acompanhar o filósofo no trabalho. Seu trabalho com a arte e a literatura retroage em sua filosofia tornando-se, então, uma aquisição não só de fato, mas também de direito. Será preciso entender bem detalhadamente o conjunto de consequências que esta suposição implica. De qualquer modo, é uma conjectura baseada nos próprios textos. O uso merleau-pontiano da arte e da literatura não é importante apenas porque se trata de atividades que estão aí como tantas outras formas de expressão. Talvez mais apropriado seja dizer que todos os modos de expressão são importantes, mas não pelas mesmas razões. Gostaríamos de mostrar que os textos de Merleau-Ponty lançam um apelo ao filósofo: é preciso fazer proveito das artes não só de fora, mas também de dentro do próprio trabalho com a filosofia. Sem isto não há como reaprender a ver, a falar e a pensar em um mundo reabilitado ontologicamente.

A historicidade da filosofia de Merleau-Ponty se faz no entrecruzamento de três atividades: pesquisa, ensino e escrita. Claro que seu convívio filosófico foi determinante, mas disto só temos notícia através da obra. É nela que vemos seu pensamento evoluir e especificar-se. É na obra que vemos o filósofo se fazer enquanto filósofo. Pode ser que neste trabalho em ato ele não tenha uma percepção muito clara

¹² No período intermediário, principalmente no artigo "Linguagem indireta e as vozes do silêncio" e no livro inacabado *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty retoma algumas ideias sobre a sedimentação na pintura e na literatura tal como ele já havia desenvolvido em textos anteriores. Mas ele aprofunda de tal modo estas ideias que termina ultrapassando-as. Ele circunscreve com muito cuidado a operação criadora da linguagem e da pintura, ele investiga seus efeitos recíprocos e, mesmo assim, sua conclusão é de "privilégio decisivo" da linguagem em relação à pintura; a "inferioridade da pintura" que consiste no fato de que ela só se registra enquanto obra e não chega a "fundar a relação cotidiana dos homens" (PM, 157). Da parte de cada pintor há, incessantemente, um recomeço ou uma reinvenção da pintura, já "as artes da linguagem vão muito mais longe na verdadeira criação" (LIVS, 99). Por que isto acontece? Porque as artes da linguagem vão além do passado. Elas pretendem recapitular, recuperar e contê-lo em substância, elas pretendem nos dar o passado em sua verdade: a "linguagem diz" e "as vozes da pintura são as vozes do silêncio". Tendo em vista este modo de operação da linguagem, a pintura é considerada um "modo de expressão 'mudo' e subordinado" (LIVS, 103). A comparação entre as artes é motivo para Merleau-Ponty querer "ultrapassar este paralelo" entre as artes (PM, 65). Esta posição com relação a tradição é carregada de sentido para a nossa pesquisa, pois o filósofo diz que "é experimentando o paralelo que percebemos o que o torna impossível ao fim" (LIVS, 58-59).

daquilo que seu fazer implica; mas pode ser, também, que tal trabalho tenha um efeito retroativo e o leve a compreender, aos poucos, a historicidade de seu próprio pensamento. Pode ser, enfim, que através do estudo das relações entre a pintura e a literatura tenhamos a oportunidade de medir o teor do discurso filosófico. É do interior deste discurso que ele reelabora, nos três períodos de sua obra, as distâncias e as proximidades entre os modos de expressão. São estas constantes retomadas e aprofundamentos de vários problemas concêntricos que conduzem o filósofo à radicalização de seus últimos textos. Sua atividade de filósofo age retroativamente e é isto que nos permite, de maneira anacrônica, reconstruir séries conceituais que façam ver estas metamorfoses.

Uma das consequências desses tipos de aproximações da obra de Merleau-Ponty com as atividades não filosóficas é a caracterização da própria filosofia. Em uma nota de 1959, "Filosofia e literatura", a filosofia aparece como uma "criação que é ao mesmo tempo reintegração do Ser", uma "criação que ao mesmo tempo é adequação, a única maneira de obter uma adequação" (VI, 248). A filosofia, segundo a mesma nota, é simultaneamente a "expressão da experiência muda de si" e a formulação de um acesso, uma reintegração, uma adequação, uma fixação. Para compreender isto será preciso enfatizar o un-no-outro, a circularidade, o entrelaço, o quiasma, a dimensionalidade, a reversibilidade entre a criação e a adequação. Por hora, notemos que não se trata de uma experiência cultural qualquer. Trata-se de uma criação que se sabe criação e que quer ultrapassar-se como pura criação. Desta nota é possível depreender algo abrangente. No limite, todos os modos de expressão devem ser analisados em um mesmo sentido: "como *inscrição* do Ser" (VI, 248). Há outra nota em que o filósofo faz uma comparação que nos ajuda a entender esta ideia. Segundo Merleau-Ponty, uma filosofia (e uma obra de arte) é um objeto que suscita pensamentos fora de seu contexto original.¹³ A comparação vem no sentido de fazer entender que as atividades em questão se sedimentam, se cristalizam em obras que possuem, segundo a expressão de Goethe citada pelo filósofo, uma "produtividade póstuma" (apud IP, 35), uma vida póstuma, uma sobrevivência.

Merleau-Ponty compromete a filosofia com a responsabilidade de criar novos instrumentos para compreender a si mesma e a experiência em geral. Nesta direção não

¹³ "Uma filosofia como uma obra de arte é um objeto que pode suscitar mais pensamentos do que aqueles que nelas estão 'contidos', [...] que guarda um sentido fora de seu contexto histórico, que *só* tem um sentido fora deste contexto" (VI, 250).

há outra saída: se "a filosofia é o convite a re-ver o visível, a re-falar a fala, a re-pensar o pensar" (NC, 375), resta que o próprio filósofo não aprende isto a partir de si mesmo, mas a partir da produção de ponta das artes do visível, do dizível e do pensável. A filosofia não deve ser um afazer de especialista fechado em um domínio exclusivo de pesquisa. Segundo Merleau-Ponty, a filosofia se faz no "cruzamento das avenidas" (VI, 210). Este ponto marca a direção que as análises merleau-pontianas seguem. Ele ajuda entender, também, o sentido do uso filosófico das artes em geral. Essa filosofia de encruzilhada tem muito o que apreender com as artes.¹⁴ O filósofo que procura este tipo de ajuda formula, em obras, uma experiência ontológica. Além disto, no contato com o pensamento fundamental da arte, esse filósofo aprende a repensar o lugar das persistentes categorias clássicas que não são suficientes para a compreensão do mundo. Para Merleau-Ponty, é preciso colocar estas categorias em seus devidos lugares: uma vez situadas no interior do mundo reabilitado ontologicamente, essas categorias nos ajudarão, por contraste, a compreender o sentido daquilo que é a "ontologia contemporânea" ou a "filosofia hoje" (NC, 163). Que caminho seguir no labirinto da ontologia? Qual fio não podemos perder na travessia? Merleau-Ponty sugere um: inicialmente, "tomar contato com as questões da espécie do pensamento fundamental (arte, literatura)" (NC, 166), em seguida, confrontar estas ideias com as de Descartes, enfim, retornar ao presente e procurar uma formulação da filosofia hoje.

Esse era o programa merleau-pontiano no período final de seu itinerário filosófico. Como as artes se relacionam nesta fase de sua filosofia? Há muitas pistas para responder a questão. Por exemplo: em um trecho do curso de 1960 sobre *O conceito de natureza* Merleau-Ponty promete investigar nos próximos anos as relações do visível e do invisível através de estudos sobre "a linguagem, os outros sistemas de expressão (pintura, cinema), a história e sua arquitetura" (N, 291). O filósofo também indica que a necessidade destes estudos vem da passagem ao ser invisível. Devemos ressaltar que as ordens invisíveis se sedimentam. Neste sentido a filosofia é justamente uma destas "ordens invisíveis que se sedimentam" (N, 291). Daí sua especificidade: a filosofia quer, como filosofia, "tomar posse do todo" (N, 291), ela "visa o domínio total do Ser" (VI, 254). Como pensar as relações dos diferentes sistemas expressivos? Para responder isto nós seguiremos a pista desta passagem: "o originário se cliva e a filosofia

¹⁴ "A filosofia encontrará ajuda na poesia, na arte, etc., em uma relação muito mais estreita com elas, a filosofia renascerá e reinterpretará assim seu próprio passado de metafísica — que não é passado" (NC, 39).

deve acompanhar essa clivagem, essa não coincidência, essa diferenciação" (VI, 163). Merleau-Ponty aponta para o interesse de se abordar o problema das relações entre as estruturas invisíveis e as estruturas visíveis. Para nós, interessa saber como isto acontece; mas também interessa investigar o modo como as estruturas invisíveis relacionam entre si.¹⁵

O olho e o espírito (1961) retoma vários problemas que já mencionamos. Ao ler este texto alguém poderia dizer que há nele privilégio da pintura. Não nos parece o caso. Em outro texto escrito da mesma época o filósofo diz que existe uma "filosofia espontânea, [um] pensamento fundamental particularmente na literatura" (NC, 391). Esta ideia deve deixar claro que não há privilégio da pintura. Talvez seja preciso entender que agora o espectador está livre para ver um quadro sem ter que extrair dele um discurso e que, além disto, o pensamento do pintor é silencioso.¹⁶ Mas quando temos em mente o escopo das relações humanas não podemos deixar de notar aquilo que especifica o trabalho daqueles que manejam palavras: o filósofo e o escritor "não podem declinar as responsabilidades do homem falante" (OE, 14). É verdade que a pintura está livre do ativismo das letras, mas isto não quer dizer que o filósofo está, agora, defendendo uma tese contrária. O que aconteceu com aquelas teses que defendiam o privilégio da linguagem e a inferioridade da pintura? Nós pretendemos investigar isto. Do ponto de vista do ser e de sua expressão não há mais privilégio, nem hierarquia. Todos os modos de expressão emitem, irradiam, cada um a seu modo, uma maneira de ver, ouvir e pensar o mundo. Cada um dos modos de expressão são aquisições, fixações, sedimentações que possuem a propriedade póstuma de desdobrar toda a sua vida diante de si.¹⁷

Se perguntarmos em que estado encontra-se a questão das relações e da hierarquia dos modos de expressão entre os intérpretes da obra, veremos que não há unanimidade nem mesmo na percepção do problema. Não há dúvida de que existem textos que abordam de maneira apropriada cada um dos modos de expressão e mesmo

¹⁵ Os sistemas expressivos "fazem a passagem ao ser invisível. [...] A linguagem, a arte, a história gravitam em torno do invisível (idealidade); relações difíceis deste invisível e dos aparelhos técnicos visíveis que ele se constrói" (N, 291).

¹⁶ "A arte e, particularmente, a pintura, bebem no lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber. São mesmo as únicas a fazê-lo. [...] A música [...] está muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa senão épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões. O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação" (OE, 13).

¹⁷ "Se nenhuma pintura completa a pintura, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida" (OE, 92-93).

algumas relações entre eles, mas não é esta nossa questão. O que investigamos é a hipótese de que Merleau-Ponty tinha, desde o início de sua carreira, um tipo de esquema conceitual e interpretativo que ele colocava em prática todas as vezes que abordava a questão de se saber como se relacionam as artes (e tudo mais!). Na contramão dos textos do filósofo que afirmam peremptoriamente o privilégio da linguagem, há alguns intérpretes que dizem haver privilégio da pintura porque haveria, no interior da filosofia de Merleau-Ponty, um deslocamento da percepção à visão (cf. X, Tilliette, O. Mongin, R. Bonan, M. Villela-Petit, P. Rodrigo, G. Invito, A. Moura). Há quem diga que a visão em profundidade tal como aparece na pintura se torna "um modelo privilegiado da relação da carne com o ser" (Saint Aubert, 2013, 187). Da nossa parte, trata-se, inicialmente, de acompanhar o desenvolvimento dos textos do filósofo para entender suas próprias razões. É preciso fazer isto para que possamos imaginar trabalhos possíveis que o filósofo tinha em mente, fez planos para realizá-los, mas não os levou a cabo. Pensamos que há um motivo histórico e conceitual que exige do filósofo um determinado comportamento. Há intérpretes que são sensíveis às questões do próprio filósofo e para estes não há diferenças básicas no que diz respeito ao fato de que seja no quadro ou na fala há sempre uma ruptura do silêncio e a concreção de uma coisa (cf. G. Wormser, J.-P. Charcosset).

Qual é o motivo ou esquema histórico e conceitual que Merleau-Ponty retoma e deixa em aberto? Para nós é aquele antigo e atual debate das relações entre a pintura e a poesia. É este debate que nós reconhecemos em parte da obra do filósofo. Seu ponto de vista exige esta discussão. Devemos separar as artes ou aproximá-las? Não é de hoje que se discutem estas questões. Podemos dizer que elas giram em torno da retomada do debate que pode ser reconhecido na tradição da *ut pictura poesis*. Podemos dizer que é esta a porta de entrada histórica para o debate das relações entre os modos de expressão tal como ele se encontra na obra de Merleau-Ponty. O filósofo retoma e trabalha esta questão no bojo de sua filosofia.

Há intérpretes que percebem a sobrevivência, através da obra de Merleau-Ponty, da tradição inscrita na expressão de Horácio. Carbone intitula uma subseção de um pequeno livro de "O *ut pictura poesis* hoje" (Carbone, 2011, 67). Rodrigo reconhece que em 1945 Merleau-Ponty "se dedica a uma primeira variação em torno de um tema clássico sobre o qual ele retornará várias vezes, aquele do *ut pictura poesis*" (Rodrigo, 2005, 124). Eles compreendem que o filósofo está trabalhando com esta questão de fundo. Mas a menção a isto é rápida demais para que se possa perceber a importância.

Nosso trabalho não pretende inserir o filósofo nesta tradição. Nós já partimos da hipótese que ele trabalha do seu interior e se posiciona, muito claramente, no debate tal como ele se formula em seu próprio tempo. Assim, quem aproxima Cézanne e Proust na filosofia de Merleau-Ponty parece pensar próximo da intenção do filósofo (cf. Carbone, 2011). É claro que a filosofia de Merleau-Ponty não se resume a isto e só parcial e hipoteticamente é possível reconstruí-la deste ponto de vista. Seria preciso enfatizar que apenas muito recentemente se reconhece que desde o início da obra de Merleau-Ponty a "reflexão sobre as artes e sobre a literatura foram atravessadas — desde dos anos 40 e até perto de sua morte — por certas constantes que não foram ainda suficientemente notada por seus exegetas" (Carbone, 2013, 15).

Hoje em dia há pesquisadores que apontam para o fato de que "as artes plásticas, mas também a literatura fornecem o emblema de uma prática indireta e lateral" que não difere muito do trabalho de descrição fenomenológica (Alloa & Jdey, 2012, 30). Dito isto, é preciso lembrar de alguns textos de Claude Lefort. Ele já aponta para o fato de que é a tentativa de exorcizar os fantasmas da visão e da linguagem puras que levou o filósofo a compreender, aos poucos, o trabalho específico da obra filosófica em geral e do seu próprio fazer filosófico. Isto teria ajudado o filósofo a exorcizar o fantasma do pensamento puro. Da nossa parte, pretendemos investigar a historicidade das relações entre os modos de expressão e verificar em que medida a filosofia merleau-pontiana exige a reabilitação do olhar pela pintura e da voz pelas artes da palavra.

OBJETIVO

Gostaríamos de transformar o resultado desta pesquisa em um livro. Ele investigará não só a auto-problematização do discurso merleau-pontiano sobre as relações e a hierarquia entre os modos de expressão, mas também sua posição no debate. No decorrer do estudo estaremos atentos ao teor do discurso filosófico de Merleau-Ponty. Neste sentido, vale a pena ter em mente esta outra frase de Goethe que servirá como um tipo de pedra de toque para sua ontologia: "mesmo a coisa mais artificial é Natureza" (Inéditos Volume XVI). Faremos questão de, sempre que possível, verificar não só o teor daquilo que é a natureza no objeto artístico, mas também de frisar que do interior da ontologia todos os modos de expressão são, de partida, expressão indireta do Ser. Como vimos, isto não exclui a adequação, mas a exige. Merleau-Ponty sempre quis fazer tarefa de filósofo e sua obra é prova disto. Não se trata de querer coisa diferente. Mas é preciso pelo menos perguntar se e em que medida a ontologia da

criação ainda é suficiente para compreender a arte e a filosofia. No fundo, nossas investigações pretendem saber o quão radical é essa concepção de criação. Modular a produtividade natural em obra ou fixar uma experiência prévia é o máximo que se consegue fazer em matéria de criação? Há outra possibilidade do interior dos domínios do Ser? Quão longe é possível ir do Ser e do sentido na filosofia merleau-pontiana? Não seria o Ser que, agora, deveríamos diluir para que a criação aparecesse com toda sua força? O que torna possível esta posição filosófica? Podemos contentar com as respostas que a filosofia nos dá para estas questões? Será a arte, a linguagem, a filosofia um desdobramento e concretização do Ser, ou será o Ser uma dobra da arte, da linguagem e da filosofia? Como Merleau-Ponty responderia a estas perguntas? Este é o horizonte do livro.

CRONOGRAMA

Como o projeto visa a escrita de um livro, o cronograma será composto de acordo com a elaboração de uma primeira escrita do livro. Nós seguiremos as análises dos textos em ordem cronológica. Ao final do ano de 2019 pretendemos ter em mãos pelo menos a estrutura do livro. No decorrer deste ano pretendemos colaborar como o Departamento de Filosofia da USP nos quadros de seus interesses e disponibilidades.

METODOLOGIA

O material a ser analisado é de ordem filosófica, científica (psicológica, linguística) e artística (artes plásticas e literatura). Esse material encontra-se principalmente em bibliotecas e institutos especializados. A abordagem será feita segundo o método de problematização e de comparação.

BIBLIOGRAFIA

- ALLOA, E. & JDEY, A. "Du sensible à oeuvre. Sur le rapport entre Merleau-Ponty et les arts", in Alloa, E. & Jdey, A. *Du sensible à 'l'oeuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*. Bruxelles: La lettre vollée, 2012, p.30.
- BONAN, R. *Premières leçons sur l'Estetique de Merleau-Ponty*. Paris: Puf, 1997.
- CHARCOSSET, J.-P. "La tentation du silence", in *Esprit*, nº66, junho 1982.
- CARBONE, M. *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*. Nova York: Georg Olms Verlag, 2001; "L'ut pictura poesis aujourd'hui", in *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris: Vrin, 2011; "Introduction",

- in Carbone, M., Dalmaso, A. C., Franzini, E. (dir) *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*. Milão: Mimésis, 2013, p.15.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética. Volume III*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edups, 2002.
- INVITO, G. "Il pittore e il filosofo. Un precedere verso l'Essere", in *La tessitura di Merleau-Ponty. Ragioni e non-ragione nell'esistenza*. Milão: Mimesis, 2002.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valerio Hohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MERLEAU-PONTY, M. *Obra completa*.
- MONGIN, O. "Depuis Lascaux", in *Esprit*, nº66, junho de 1982.
- MOURA, A.C. *Entre o ser e o nada: a dissolução ontológica na filosofia de Merleau-Ponty*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- RODRIGO, P. "Merleau-Ponty: du cinéma à la peinture. Le 'vouloir-dire' et l'expression élémentaire", in Bonan R. (éd.) *Merleau-Ponty de la perception à l'action*. Aix-ne-Provence: Pup, 2005.
- SAINT AUBERT, E. "De la profondeur du monde à l'incorporel. Expression et mystere ontologique chez Merleau-Ponty", in Carbone, M., Dalmaso, A. C., Franzini, E. (dir) *Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui*. Milão: Mimésis, 2013, p.187.
- SARTRE, J.-P. *Qu'est que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1999.
- VILLELA-PETIT, M. "'Qui voit?', du privilege de la peinture chez M. Merleau-Ponty", in *Les études philosophique*, nº57, 2001/2.
- WORMSER, G. "Les voix du silence", in *Les cahiers de philosophie*, nº7, 1989.
- TILLIETTE, X. "L'esthétique de Merleau-Ponty", in *Rivista di estetica*, nº14, 1969.